

**Cartaphilus** 11 (2013), 134-147

Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238

## **MÁSCARAS DE LEONARDO PADURA: LA IRONÍA DEL MUNDO SENSIBLE**

### **INTRODUCCIÓN.**

Antes de cualquier consideración ulterior sobre la novela *Máscaras* de Leonardo Padura, posiblemente lo más oportuno sea anunciar que no se trata éste de un comentario narratológico en sentido estricto. En efecto, acerca de dicha obra no se aborda aquí de manera sistemática ni un análisis de la historia ni un análisis del discurso, vertientes ambas constitutivas, de modo indisoluble y solidario —como es sabido—, de la realidad textual que conforma todo relato.

Pero quizás fuera más acertado puntualizar que no siendo esta breve reseña propiamente nada de ello, conjuga a un tiempo ambas dimensiones en el fondo, especie, así, de conglomerado donde se dan cita, además de los aspectos más relevantes de los dos modelos de análisis mencionados, otras observaciones de orden crítico; observaciones que tienen como punto de partida la ineludible incidencia de la pragmática, la estrecha relación que todo producto artístico establece en la hora de su emisión y de su recepción en un

contexto dado<sup>1</sup>, relación indispensable en la asunción de una unidad de sentido prevista en la codificación de todo texto y que tan sólo la participación activa del receptor, durante el momento de lectura, es capaz de conseguir en un acendrado empeño interpretativo. Desde esta óptica podemos hablar del auxilio de la pragmática en cuanto “semántica dinámica”, esto es, en cuanto nivel operacional capaz de completar los espacios de indeterminación subyacentes en el texto literario para su adecuada comprensión, más allá de la simple superposición de datos de carácter sintáctico o meramente estructural.

---

<sup>1</sup> No obstante, aclaramos que nuestro estudio privilegia la inmanencia o intra-referencia textual, por lo que no analizaremos las circunstancias o condiciones que enmarcan la publicación de la obra, como tampoco su relación con el conjunto de la producción novelística del autor. Nos limitaremos a reseñar ahora, a mero título informativo, que Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955) recibió el Premio Café Gijón de Novela en 1995 por *Máscaras* (1997) y que esta obra ocupa el tercer lugar en la serie policiaca de las *Cuatro estaciones*, junto con *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994) y *Paisaje de otoño* (1998).

## 1. "MÁSCARAS": LA IRONÍA DEL MUNDO SENSIBLE

Dentro de ese nivel pragmático de análisis, habría en la novela de Padura una idea que informaría todo el relato, dotándolo de cohesión y unidad significativa: la idea de *lo irónico*. De hecho, el mismo título de la obra marcaría desde el inicio una pauta de interpretación en este sentido: la «máscara» como herramienta de ocultación, como instrumento capaz de superponer una realidad superficial y fingida a otra subyacente y verdadera.

A este respecto, evidentemente, no ha de entenderse la ironía tal y como es definida por la retórica clásica o los diccionarios normativos, esto es, en cuanto figura de pensamiento consistente, *grosso modo*, en "dar a entender lo contrario de lo que se dice o se piensa"<sup>2</sup>. Según ha advertido acertadamente Pere Ballart, "el polimorfismo del fenómeno consiente que se haga sinónimo de ironía a un amplio juego de sentidos"<sup>3</sup>. Así pues, lo irónico como fenómeno trascendería aquí cualquier esquema reduccionista, atesorando un abanico de acepciones amplio y variado que permitiría su incursión en diferentes modos de representación. Como el propio Ballart especifica: "la mudabilidad de esos moldes (...) es también la causa de que todo relato pue-

da, sin dificultad alguna, dar cabida a cualquier tipo de ironía no específicamente narrativa, bien incorporándola al discurso del narrador o de los personajes si se trata de una ironía verbal, bien al presentarla como mera sucesión de acontecimientos si la ironía pertenece a la clase de las situacionales"<sup>4</sup>.

Lo que justifica que en la obra de Padura pueda hablarse de ironía es que, partiendo de esa "condición permeable" y de la "pluralidad de resortes" que menciona Ballart en su estudio, lo irónico como fenómeno en su más extenso *continuum* significativo compartiría cualquiera de las notas esenciales que hacen a la cuestión de qué sea la ironía, a saber: su carácter de *figuración*, simulación o fingimiento. En palabras de Gonzalo Díaz Migoyo: "la ironía comienza precisamente por incitar a la equivocación (...): es una mentira que quiere hacerse pasar por verdad —y buena prueba de ello es la necesidad de una víctima de la ironía"<sup>5</sup>.

Si trasladamos estas características a la novela de Padura observamos que existe en *Máscaras* un juego manifiesto entre lo real y lo aparente, diríase incluso que barajado sin descanso para goce del espectador cómplice, que constituye la huella o impronta más sobresaliente del relato; un juego desplegado en forma de investigación policial a lo largo de cuyo desarrollo las «máscaras» van cayendo una tras otra hasta revelar la realidad oculta que se pre-

---

<sup>2</sup> Recordemos, por ejemplo, la definición de ironía que ofrece Lázaro Carreter en su *Diccionario de términos filológicos*: "Figura retórica consistente en expresar, dentro de un enunciado formal serio, un contenido burlesco" (1968: 246).

<sup>3</sup> Ballart 1994: 359.

---

<sup>4</sup> Ballart 1994: 389-390.

<sup>5</sup> Díaz Migoyo 1980: 52.

tende transponer. De ahí que en *Máscaras* la ironía funcione inicialmente no como figuración del pensamiento —dentro de esa acotación de la retórica clásica a la que hemos aludido—, sino como figuración distorsionada de la percepción, de lo tangible, del «mundo sensible» que incide a su vez en la concepción de lo circundante, de la realidad espontánea e inmediata que se contempla<sup>6</sup>. La tesis que intentamos aquí defender parte de que en *Máscaras* lo irónico funciona como expresión de un mundo de apariencias donde la percepción aprehende, capta, “siente” las imágenes en una clave que no siempre se corresponde con su verdadero significado, por lo que, consecuentemente, dichas imágenes han de ser decodificadas para la adecuada comprensión de la verdad que albergan<sup>7</sup>.

De hecho, *Máscaras*, en cuanto novela perteneciente al denominado género poli-

cial<sup>8</sup>, no es sino la historia de un proceso que tiene como fin primordial la resolución de un misterio, la consecución de una verdad intencionadamente velada<sup>9</sup>: la muerte de Alexis Arayán Rodríguez. El esclarecimiento de este suceso, cuyo cometido corresponde al teniente Mario Conde, lleva, en efecto, aparejado el desenmascaramiento de un culpable pero, al mismo tiempo, el desenmascaramiento de toda una clase de personajes y situaciones que, en función de diferentes motivaciones, han desfigurado la realidad para hacer frente a la convención impuesta por lo social. Por ello, el final de la investigación que da lugar a la conclusión de la novela es todo en sí, en general, “la caída de la máscara, una máscara de mil mentiras tras la que se había escondido la verdad”<sup>10</sup>.

De otro lado, el sentido del término «máscaras» que supone el título de la obra, en cuanto ocultamiento de una realidad externa y, por tanto, en cuanto relativo a lo irónico aparential, como sostenemos<sup>11</sup>,

<sup>6</sup> Hemos elegido como título para el comentario, entre los varios posibles dentro de nuestra línea de análisis, “La ironía del mundo sensible” por remisión a la célebre dicotomía que establece Platón entre mundo sensible y mundo inteligible en el Libro VII de su *República*, conocida como Mito o Alegoría de la caverna; dicotomía en la que se aprecia claramente el carácter oposicional del plano de los hechos y el plano de las ideas en la medida en que el primero constituye el campo de actuación de los órganos sensitivos y el segundo, del intelecto.

<sup>7</sup> Aunque es evidente que dicha interpretación se realiza intelectivamente, hemos querido subrayar en la formulación de nuestra tesis la trascendencia de las apariencias “sensibles” sin racionalización alguna, tal como surgen en su captación inmediata, primaria y directa.

<sup>8</sup> Siendo un lugar teórico de discusión —como es habitual en la cuestión de los géneros—, consideramos también que el género policial tiene unas constantes que hacen que sea un género literario auténtico (Boileau-Narcejac 1964).

<sup>9</sup> Para el escritor y ensayista Boileau-Narcejac (1964: 14), “la novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón”.

<sup>10</sup> Padura Fuentes 2005: 196. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

<sup>11</sup> Obviamente, la idea de lo irónico tiene una filiación conceptual clara con la ocultación de la

estaría vinculado por naturaleza con el mundo del teatro y de la representación. Así lo vuelve a expresar Pere Ballart: "En la medida en que toda ironía supone una disimulación, un fingimiento de actitudes y juicios aparentes que no son en realidad nuestros, el carácter más vulgarmente teatral de la figuración parece obvio... El teatro es en sí una especie de convención irónica..."<sup>12</sup>. Efectivamente, "el teatro es *per se* una fuente natural de ironías"<sup>13</sup> y de ahí la estrecha relación que se presenta entre el proceso policial de la novela como desmascaramiento y el mundo teatral como mundo de figuración o suplantación de personalidades<sup>14</sup>. Junto al título, revelan de forma expresa esta relación las citas que anteceden como paratexto al comienzo de la trama: la reproducción de un fragmento del acto III de *Electra* Garrigó, del escritor

---

verdad y la mentira. Umberto Eco ha reunido algunas conferencias interesantes sobre esta temática bajo el título *Entre mentira e ironía* (1998) que pudieran resultar útiles para el lector curioso.

<sup>12</sup> Ballart 1994: 430.

<sup>13</sup> Ballart 1994: 375.

<sup>14</sup> Recordemos el ensayo *Idea del teatro* de Ortega y Gasset, donde se vincula el concepto teatral con la metáfora y, por extensión, con lo irónico: "la única manera posible de que *una cosa sea otra* es la metáfora" (1946: 92); "El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible" (1946: 41). En el teatro clásico la máscara era uno de los elementos que cumplía precisamente esta función metafórica. No en vano, Ortega titula de forma representativa el anejo primero de su reflexión sobre el teatro "Máscaras".

Virgilio Piñera, y unas líneas de *El teatro y su doble*, del teórico y dramaturgo Antonin Artaud. La tercera de las citas hace más patente todavía la relación entre teatro y novela en cuanto ocultamiento de una realidad. Se trata de una frase del héroe del cómic *Batman* altamente ilustrativa: «Todos llevamos máscaras».

Pero además del título y de las citas paratextuales, la teatralidad de *Máscaras* se presentaría a través de toda una amplia serie de palabras relacionables con el hecho teatral que es posible encontrar recurrentemente en el texto: *travestimiento, metamorfosis, transformación, camuflaje, mascarada, apariencia, enmascaramiento, confusión, difuminación, disfraz, carnaval, caricatura*... Son términos que comparten de suyo unos semas coincidentes o conjuntivos con el mundo teatral y esa naturaleza irónica que lo define. Por ello podríamos considerar que *Máscaras*, en tanto novela policial, aparece desplegada en virtud de un eje semántico o isotopía de lo teatral que cruzaría todo su discurso para conferirle solidez y coherencia en su estructura de sentido<sup>15</sup>.

La inclusión en la trama de personajes pertenecientes al ámbito dramático, y artístico en general, comprendiendo desde el propio Alexis Arayán y Alberto Marqués

---

<sup>15</sup> Asumimos que la determinación de una isotopía es fundamental para la adecuada interpretación de un texto, además de ser un parámetro estructural básico del discurso. De hecho, "la principal dificultad de la lectura consiste en descubrir la isotopía del texto y poder mantenerse en ella" (Greimas 1966: 151).

hasta todo su círculo de amistades, no haría sino reforzar esta idea, así como las frecuentes alusiones al teatro que unas veces realizan los personajes de manera directa, y otras el propio hablar del narrador. Así, por ejemplo, el amanecer se compara con la imagen de “un telón que se alza para la nueva función” (p. 27); o se parafrasea a Artaud para poner de relieve que “el teatro no es un juego, sino una realidad verdadera, más verdadera que la realidad misma” (p. 165); o es el dramaturgo Alberto Marqués quien expresa, refiriéndose a la visión de un travesti en París, en el año 1969, que “todo es una apariencia, algo así como una perfecta mascarada teatral... Allí había estado la esencia misma de la representación desde que las danzas rituales se transformaron en teatro, cuando surgió la conciencia de la creación artística: el travesti como artista de sí mismo...” (p. 49).

Ahora bien, al lado de este eje semántico del teatro sobre el cual se articula la búsqueda policial aparecería otro que igualmente imbuiría al relato una mayor cohesión y riqueza: *lo religioso*, esfera de significaciones cuya fuerza en la novela es tal que es incluso clave en la resolución del caso<sup>16</sup>.

El mundo de la religión queda ligado a la trama gracias a una deducción que en la

misma escena del crimen hace el teniente Conde: la muerte de Alexis Arayán tiene lugar el 6 de agosto, día de la llamada Transfiguración de Jesús para la cristiandad<sup>17</sup>. De esta manera se establece de inmediato un vínculo entre el transformismo de Arayán, relacionado con la máscara teatral, y la religión. De hecho, Transfiguración es un término muy próximo sómicamente a travestimiento. Y para el teniente Conde no parece que entre ambos sucesos exista una conexión casual. En torno a este vínculo girará, en gran parte, la investigación policiaca.

Llegado a este punto habría que poner de relieve una argucia discursiva del autor por la cual se consigue hacer creíble a los ojos del lector que un personaje como el teniente Mario Conde conozca la historia bíblica de la Transfiguración de Cristo, referencia que *a priori* parecería ilógica o raramente plausible. Gracias al recuerdo que el teniente conserva del día de su primera comunión, en cierta medida por la importancia que atribuye a la figura de su madre (“unos minutos antes de entrar en la iglesia, mientras su madre le daba aquel abrazo que jamás podría olvidar”, p. 81), Conde no olvida tampoco que el sacerdote encargado de officiar la ceremonia, el padre

<sup>16</sup> Como apunta Greimas, “planos isótopos superpuestos (...) pueden ayudarnos a comprender mejor el fenómeno lingüístico como tal” (1966: 150). Estamos, pues, ante una comunicación bi-isotópica (o poli-isotópica) en la que los ejes semánticos son a la vez autónomos y concomitantes.

<sup>17</sup> Nos parece oportuno volver a traer a colación algunos pasajes del ensayo de Ortega y Gasset: “metamorfosis es el Teatro, prodigiosa transfiguración (...) y todo Teatro, por humilde que sea, es siempre un monte Tabor donde se emplean transfiguraciones” (1946: 41). Como puede apreciarse, Ortega también expresa su idea del teatro valiéndose de la imagen religiosa de la Transfiguración.

Mendoza, había citado el pasaje de la Transfiguración de Jesús ese mismo día. Este recuerdo lleva al teniente, para profundizar en su línea investigación, a visitar al sacerdote Mendoza, quien le explica que citó el capítulo 17 del Evangelio de Mateo, donde se relata dicha Transfiguración (además de en Marcos 9 y Lucas 9), debido a que acababa de morir su padre y aquellos versículos le hacían recobrar cierto estado de serenidad. El cura Mendoza proporciona, de esta manera, una valiosa información al teniente («en el monte Tabor ocurrió la primera revelación pública del carácter divino de Jesús, reconocido por su padre y presentado como el Mesías», p. 85) al tiempo que narrativamente queda motivado el conocimiento de la existencia de dicho pasaje bíblico y su conexión con el asesinato de Arayán.

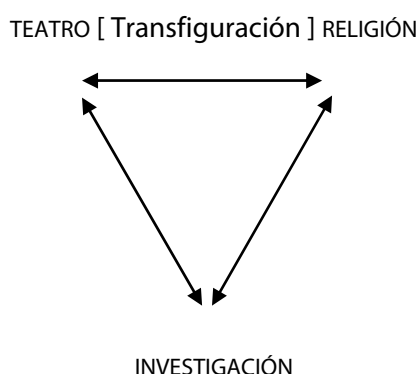
Esta conexión cobra relevancia desde los primeros interrogatorios que realiza el teniente y se fortalece a medida que avanza la pesquisa policíaca. Es tras el primer encuentro con el dramaturgo Alberto Marqués, amigo que proporcionaba alojamiento a la víctima tras abandonar su casa, cuando Conde averigua que “Alexis era católico y medio místico” (p. 53) y descubre la existencia de una Biblia en la que faltan dos páginas, precisamente en el capítulo 17 del Evangelio de Mateo. Más tarde dichas páginas serán encontradas y en ellas podrá leerse una anotación manuscrita por Alexis (“Dios Padre, ¿por qué le obligas a tanto sacrificio?”), anotación que de nuevo reenvía a la figura de Cristo en un intento de la víctima por dejar una señal que aclare

los acontecimientos. Como puede advertirse, la unión con la esfera de lo religioso es manifiesta, hasta el punto de que llega a desembocar en una continua asimilación del fenómeno del travestismo hacia la religión. Son numerosos, en este sentido, los ejemplos en los que cabe apreciar, en efecto, una superposición de ambos ejes semánticos. Por citar algunos de ellos: “Parece que el *travesti* era un *místico*, leía la *Biblia* y la noche que lo mataron se vistió como el *personaje* de una obra de *teatro*” (p. 132-133); “Ese cabrón estaba loco y se *transfiguró* por cuenta propia para entrar en su propio *calvario*” (p. 116); y sobre todo: “Alexis Arayán... falso ajusticiado *divino* atravesando su *calvario* sin fama ni cielo, *sacrificio* construido a su medida de homosexual *pecador*, *trágicamente* envuelto en las mantas de una *Electra* habanera” (p. 178).

La superposición con el elemento religioso podría llegar aún más lejos, ya que, a la vista de los ejemplos anteriores, los días finales de Alexis se asocian al calvario que sufrió Cristo antes de morir crucificado; y si bien no hay una coincidencia exacta entre el día de la muerte de Jesucristo (jueves) y el día en que es asesinado Alexis (miércoles, 6 de agosto), sí que la hay plenamente entre el día de la Resurrección y el día en que el teniente Mario Conde consigue desvelar la verdad, pues sabemos por la cronología interna de la obra, según los datos que se ofrecen en el texto, que la investigación se inicia el día siguiente al asesinato (jueves, 7 de agosto) y finaliza con su resolución el domingo (10 de agos-

to); una aproximación de referencias que otra vez deja entrever un paralelismo simbólico entre historia bíblica y trama; simbolismo de raigambre religiosa que quedará potenciado por el peso del segundo eje isotópico-semántico, esta vez en su dimensión más extensa, en cuanto englobante de todo el fenómeno artístico: como se analizará posteriormente, el caso no sólo será resuelto el domingo, día de la Resurrección de Jesús, sino que además estará motivado por el efecto también simbólico de la aparición de la lluvia y del consiguiente ejercicio de escritura que lleva a cabo el teniente tras diez años de silencio literario.

Según estas constataciones, parece evidente, por tanto, que el discurso de *Máscaras* se articula bajo la forma de un proceso policial que fusiona en su recorrido el mundo teatral, y artístico en general, con el mundo religioso. Dicho discurso podía esquematizarse de la siguiente manera:



Esquema que reclama una continua corriente de ida y vuelta a lo largo de los ejes semánticos que convergen en la investigación policial y que son los pilares de la significación profunda del texto. Ejemplifi-

cando esta red de relaciones, una vez más, con la letra del propio texto: "Alexis se arrodilló como un *penitente*... las manchas de la hierba delataban una *genuflexión*. Entonces se precipitó el final de la *tragedia*" (p. 31). En efecto, *Máscaras*, en cuanto novela policíaca —y como toda novela policíaca, en realidad—, no es sino una suerte de tragedia oculta o escondida que trata de desvelar lo sucedido desenmascarando al culpable, castigando al transgresor de la ley y restableciendo el orden que había quedado vulnerado. La investigación es, pues, un intento de esclarecer el "asesinato de cuya prehistoria y posthistoria trata de apoderarse el policía" (p. 94). Se trata —como apuntamos al comienzo— de llegar a "la caída de la máscara, una máscara hecha de mil mentiras tras la que se había escondido la verdad" (p. 196); la máscara, pues, como simulación de una realidad profunda y verdadera que intenta ocultarse en la superficialidad de una apariencia, con la importante peculiaridad de que en el caso de Alexis Arayán "el enmascaramiento deja de ser un acto pasajero y carnavalesco para convertirse en otra vida, más verdadera por ser más deseada, conscientemente escogida y no asumida como simple ocultamiento coyuntural..." (p. 166), de modo que para Alexis el travestimiento es un conato de emular la Transfiguración de Cristo y de trascender así a una nueva realidad más honda, lejos de los condicionamientos político-sociales. De ahí el desarrollo de su espiritualidad, su acercamiento a la religión y su imposibilidad, en coherencia con el dogma cristiano,

de abandonar por su propia mano el irónico mundo de las apariencias.

## 2. LA IRONÍA EN LOS ESPACIOS NARRATIVOS DE “MÁSCARAS”

Uno de los parámetros que mayor importancia reclama en la elaboración de todo texto artístico es la consideración de los espacios narrativos y su peso en la configuración de la historia. Al albergar a los entes de ficción, dichos espacios pueden ligarse sin dificultades, además, a los actantes que los frecuentan, tanto más cuanto que la mayoría de las veces el espacio narrativo suele ser constitutivo de la naturaleza y carácter de los personajes, y a la inversa.

En *Máscaras* es posible encontrar una nómina de espacios en absoluto desdeñable. Una posible aproximación a ellos puede partir, como suele ser tradicional al analizar el espacio narrativizado, de la distinción entre espacios públicos y espacios privados; o bien de la oposición entre espacios abiertos y espacios cerrados. Sin embargo, a continuación abordaremos, más que un comentario pormenorizado de cada uno de dichos bloques, una simple descripción de los espacios más relevantes de la obra, para detenernos de nuevo en un eje de relaciones peculiar por su significación en la novela que pondrá de relieve la presencia de lo irónico también en el espacio narrativo, en coherencia con la propuesta de análisis que ha dominado la primera parte del comentario y la tesis que defendemos.

La Central constituye el cotidiano lugar

de trabajo del teniente Mario Conde, punto de reunión con los restantes miembros de la brigada policial: desde el mayor Antonio Rangel —quien restituye a Conde la posibilidad de volver a intervenir en un caso tras su pelea pública con el teniente Fabrizio, la apertura como consecuencia de un expediente disciplinar y su posterior condena a seis meses de trabajo de oficina— hasta el sargento Palacios, designado por el mayor como compañero de Conde en la investigación sobre la muerte de Alexis Arayán<sup>18</sup>.

La casa de Carlos el Flaco, amigo y antiguo compañero de estudios de Conde, supone un ámbito de privacidad donde el teniente se siente seguro y confiado, diríase incluso que más que en su propio apartamento, del cual apenas se ofrecen escenas ni descripciones. Se habla, así, de “aquellos momentos de confidencias y sentimentalismo que solía tener con el Flaco Carlos, allí en su casa” y de cómo, envuelto en una especie de familiaridad redentora, “todos los escudos, corazas, cascos y hasta máscaras con que debía andar por el mundo... caían al suelo, y una ligereza espiritual, necesaria y ansiada, sustituía los miedos, las preocupaciones y las mentiras de uso diario...” (p. 80). Como puede observarse, en el pasaje reproducido se explicita que aun el propio protago-

---

<sup>18</sup> Ambos personajes son cruciales en la trama por la estrecha relación que mantienen con el protagonista. Entre los dos aparecen otros nombres asociables a la policía y la investigación cuya incidencia en los acontecimientos es mucho menor.



nista intenta protegerse de la realidad hostil del mundo circunstante mediante la asunción de un papel preestablecido, mediante la colgadura una coraza protectora, de una máscara. Esa máscara que hasta el mismo teniente porta, según nos dice el texto, encuentra sin embargo un lugar de reposo y sosiego en la casa de su amigo Carlos. No en vano el teniente Conde es catalogado por el narrador al inicio de la novela como “un cabrón sufridor, un incorregible recordador, un masoquista por cuenta propia” (p. 18), como prueban sus imágenes de la infancia y su persistencia en la visión de los sueños.

Dentro de la casa del Flaco, la cocina es un espacio narrativo digno también de mención<sup>19</sup>. Se trata de un lugar especial porque en él los comensales pueden reponerse con alborozo del desgaste monótono del día; y así consta en un breve pero ilustrativo pasaje: “avanzaron hacia el comedor, con la seriedad con la que se visitan los lugares muy, muy sagrados” (p. 78).

Otros espacios de dominio privado son las residencias de Salvador K., pintor al que se le supone una relación con Alexis Arayán —que en principio niega, pero que finalmente acaba por confesar—, y de Alquimio, ambas encuadradas en el campo artístico. Es de resaltar que en la última se reúne todo un catálogo de personajes pintorescos, entre los cuales aparece Poly, la

sobrina del anfitrión con quien Conde tiene un explícito encuentro sexual.

A caballo entre lo público y lo privado, la casa de Candito el Rojo, también amigo del teniente, es un espacio clandestino en el que se sirven bebidas alcohólicas. Aparece varias veces en la novela y su peso en ella no parece ir más allá de un caso ilustrativo del contexto político-social en el que se enmarca la obra<sup>20</sup>.

Pero los dos espacios más significativos serían la casa de Faustino Arayán, el padre de Alexis, y la casa del dramaturgo Alberto Marqués, amigo y confidente de la víctima. Tanto es así que ambos espacios conforman un eje dialéctico en oposición, tal y como se advierte en sus respectivas descripciones. Acerca de la ubicación de la residencia de Faustino Arayán, puede leerse: “Casona de dos plantas en la Séptima Avenida de Miramar, con un jardín bien cuidado y paredes pintadas en blanco brillante, paneles de vidrios milagrosamente enteros...” (p. 38); de la de Alberto Marqués: “La sombra silvestre del jardín, sobre el que se asomaban unas arenas de penachos arrogantes, daba un toque umbrío a la casa que se levantaba unos metros detrás (...) Allí no existía el calor... muebles tan oscuros como el ambiente... la pared se hundía hacia un corredor también umbrío” (p. 41 y 43). El contraste entre ambas se hace nuevamente expreso en el pensamiento del teniente:

“Las antípodas, pensó Conde... mientras

<sup>19</sup> Es el lugar donde Josefina, la madre de Carlos, lleva a la práctica algunas recetas de comida, como la preparación de un pavo relleno tras la lectura del relato escrito por Conde. La receta puede encontrarse en la pág. 195 de la ed. cit.

<sup>20</sup> Como ya puntualizamos, dejamos al margen de nuestro estudio dicho contexto, aunque somos conscientes de su interés pragmático.

observaba otra vez la casa de Faustino Arayán y la comparaba con la gruta húmeda y oscura donde vivía Alberto Marqués [...] Entre aquellos dos espacios existía un abismo insalvable y sin puentes posibles... que los alejaban y los distinguían, como la luz y las tinieblas, la pobreza y la opulencia, el dolor y la alegría" (p. 86).

Sólo que en contra del pensamiento de Mario Conde, y en función del devenir de los acontecimientos, la verdadera relación dialéctica habría que entenderla como inversa de la aparente: las tinieblas y el dolor pertenecen, en realidad, al ámbito de Faustino Arayán, asesino de su propio hijo, de modo que encontramos aquí una suerte de *ironía del espacio*, en coherencia con la idea que presidiría el conjunto del relato y que hemos tratado de resaltar.

Por otra parte, dentro del espacio narrativizado habría asimismo que considerar el interesante papel que cumpliría en la novela *lo atmosférico*. No puede tratarse en la obra de Padura de un componente menospreciable, tanto más cuanto que el relato se abre de la siguiente manera: "El calor es una plaga maligna que lo invade todo". Puede decirse que es toda una declaración de intenciones por parte del autor que, desde el inicio mismo de la obra, guía al lector hacia una clave interpretativa en la que lo ambiental poseería un contenido relevante en la historia y en todo el relato. Efectivamente, el calor actuaría aquí como un elemento más en la trama, capaz de influir, en cuanto circunstancia, en el ánimo y motivación de los personajes. Prueba de ello son las numerosas referencias al

hecho atmosférico a lo largo de todo el discurso. Así, por ejemplo: "en este país hace demasiado calor" (p. 38); o también: "tenía que ser el verano más caliente que había vivido, concluyó mientras se desvestía para darse una ducha" (p. 123).

La importancia en la obra de este factor externo queda constatada, especialmente, por la mención expresa que el personaje Alberto Marqués hace, en una de las secuencias finales, sobre *El extranjero*, la célebre novela de Albert Camus: "¿Conoce el extranjero?", le pregunta Marqués a Conde tras haber leído su relato, comentario cuyo propósito es ligar, como él mismo dice, «el existencialismo francés y las guaguas cubanas por la insistencia del sol» (p. 218). Por tanto, se evidencia de este modo la conexión que durante las primeras páginas de la novela el posible *lector modelo* —utilizando la terminología de Umberto Eco<sup>21</sup>— hubiera podido establecer con la obra de Camus acerca de la agobiante presencia del calor, ya que el autor parece haber previsto dicha intertextualidad como potencial en su texto. Signo de ello —como apuntamos arriba— es la explicitación que lleva a cabo Alberto Marqués cuando le dice a Conde que el conductor protagonista de su pequeño cuento le ha hecho recordar al personaje de la novela de Camus.

Pero la relevancia de lo atmosférico iría mucho más allá de un intertexto o dialogismo con la ficción de *El extranjero*. Alcan-

---

<sup>21</sup> Véase ECO 1979, en especial el capítulo tercero así titulado ("El lector modelo", p. 73-95).

za una trascendencia que únicamente es comprensible en función de una lectura simbólica del fenómeno y, consecuentemente, de nuevo tan sólo comprensible desde una dimensión pragmática. Porque no todo el texto está impregnado de esa insoportable sensación bochornosa: en un punto determinado, justo antes de que concluya la tercera parte, el tiempo cambia y el sofocante calor deja paso a la lluvia. Son los personajes quienes directamente lo muestran: «Coño, menos mal, parece que va a llover» (p. 173), dice el sargento Palacios, que poco después comprueba que se trata ya de un hecho y no de una mera impresión: “Menos mal que está lloviendo, a ver si se va un poco el calor” (p. 174).

Pues bien, si la llegada de esta lluvia trae consigo el abandono de la languidez y la presencia de una sensación refrescante, ello da lugar, semánticamente, a la oposición entre un elemento negativo, el calor, y otro positivo, la lluvia, que marcaría un claro momento de inflexión en la historia. Dicho punto de inflexión se configuraría como primordial en el desarrollo de la trama, ya que es la venida de la lluvia la que motiva, de una manera misteriosa, el ejercicio de escritura que, tras veinte años de silencio, lleva a cabo Mario Conde<sup>22</sup>. Ante este enigmático cambio de circunstancia, el narrador nos dice del teniente Conde: “Quiso creer que la lluvia que limpiaba los

cristales limpiaba también su mente y lo ayudaba a pensar” (p. 176). El carácter incomprensible de este hecho, que activa el intelecto del investigador, se hace también explícito: “Fue un acto de magia cumplido: la lluvia cesó...” (p.179). De modo que lluvia y escritura se asocian por la coincidencia de rasgos sémicos positivos en el contexto, contraponiéndose a la negatividad representada por el calor y el embrutecimiento de la visión de Conde. Así, de la falta de clarividencia, de ese “cada vez entiendo menos” (p. 26) que se repite desde el comienzo de la novela, se pasa a un estado de lucidez que, gracias al proceso de creación artística, desembocará en el descubrimiento de la verdad y, consecuentemente, en la dilucidación del caso. De este modo aparece en el texto, cuando Conde está a punto de reiniciar el acto de la composición literaria, movido por el advenimiento de la lluvia: “...sentía en la punta de los dedos la urgencia de una revelación” (p. 178). La estrecha relación entre lluvia, escritura y resolución del caso que se da en la obra, de relevancia tan significativa, como se ha visto, podría esquematizarse de la siguiente manera, teniendo en cuenta los semas coincidentes, el ámbito en el que inciden, la focalización de ambos fenómenos y cómo, consecutivamente, unos influyen sobre otros:

LLUVIA ➡ ESCRITURA ➡ RESOLUCIÓN  
limpieza lucidez { verdad }  
ambiental intelectual  
(externo) (interno)

<sup>22</sup> Mario Conde sería un personaje complejo y en parte así lo muestra su frustrada afición por la escritura, abandonada con los años por el desánimo.

Sucesión, por tanto, perfectamente causal y lógica en cuyo decurso habría que anteponer, como bloque inicial, un elemento de carácter anticipador: el sueño de Conde, premonición irracional de un viraje en el proceso policíaco: “estaba soñando algo rarísimo: veía al asesino pero no podía verlo... tenía algo así como un disfraz...” (p. 152). Se trata, como toda ensoñación, de un instante difuminado, poco claro y preciso, sintomático de un cambio de rumbo en la línea de actuación. Supone el preludio de la clarividencia que la lluvia y la escritura propician, así como la introducción de lo onírico e inconsciente en la novela en cuanto componente amplificador del discurso.

Finalmente, no se encontrarían demasiadas reticencias si se incorporase al análisis del espacio la significación que implicaría la imagen del mar en la novela. En cuanto elemento externo, el mar parece tener también un sentido simbólico, expresado de manera recursiva en la obra: para Conde vendría a suponer la identificación con sus sueños, anhelos y aspiraciones, representados de manera distante e inabarcable, como la inmensidad misma del océano. Prueba de ello son las siguientes reflexiones: “y el mar tan apacible, allá en el fondo, marcando la línea de tantos sueños, destinos y engaños” (p. 31); “El mar tenía la facultad de apaciguarlo, provocándole aquella fascinación que siempre lo envolvía” (p. 92); “y la eterna y retadora promesa del mar, siempre al fondo, siempre inalcanzable” (p. 113); y por fin: “observando la planicie oscura del mar, inabarcable como

la felicidad o el miedo” (p. 135). Esta imagen simbólico-metafórica del mar<sup>23</sup>, que podría enlazarse a su vez con el «paraíso perdido» de la infancia, al cual tampoco faltan alusiones en el relato, parece materializarse en una especie de esperanza última, propiciada por la consecución de la verdad, por la vuelta al acto de escribir: “...todavía puedes ser invencible, se dijo, cuando en medio de la oscuridad descubrió el vuelo extravagante de aquella paloma blanca... Yo soy esa paloma, pensó, y pensó que, como ella, no tenía otra cosa que hacer: sólo remontar el vuelo, hasta perderse en el cielo y en la noche” (p. 223), tal y como se lee al final de la obra.

### 3. NOVELA POLICIAL, IRONÍA Y POS-MODERNIDAD

Como anunciamos en las líneas iniciales de este comentario, no pretendíamos que fuera éste un estudio sistemático o pormenorizado de *Máscaras* respecto a ninguno de los grandes modelos de análisis en narratología, sino más bien un breve recorrido en el que hemos creído oportuno valorar algunos aspectos que consideramos fundamentales en la novela de Padura, siempre con la perspectiva de desarrollar una actitud crítica uniforme y coherente. De ahí que hayamos optado por inda-

---

<sup>23</sup> La imagen del mar vuelve a remitir a las particularidades del contexto político-social en el que surge la obra. En el caso de Cuba, el mar es, en efecto, la vía más inmediata a través de la cual puede traspasarse el cerco que constituye la isla, símbolo, por tanto, de la opresión y de la esperanza al mismo tiempo.

gar el sentido irónico del relato, según su potencialidad entrañada en el propio texto.

Esa nota irónica que sobre *Máscaras* tanto ha dado que discurrir vendría a ser un rasgo de lo que se ha llamado, también en literatura, posmodernidad. La significación que abarcaría este marbete es tan amplia como la que sobre lo irónico dejamos entrever al principio. Muchas serían, pues, las características que, al lado de lo irónico, atesoran hoy las novelas posmodernas. Algunos de esos rasgos, en mayor o menor medida, confluyen también en *Máscaras*; y no de un modo casual el autor ha querido establecer un vínculo explícito con aquello que sea la posmodernidad en su obra. Recordemos un momento de la velada en la que el teniente Conde conoce a Poly, cuando ésta le pregunta, al creer que Conde escribe cuentos:

—¿Qué tú escribes?

—¿Yo? Pues cuentos.

—Qué interesante. ¿Y eres posmoderno?

El Conde miró a la muchacha, sorprendido por aquella disyuntiva estética imprevista: ¿debería ser posmoderno?

—Más o menos —dijo, confiando en la posmodernidad y en que ella no le preguntara cuánto más y cuánto menos.

—A mí me gusta pintar, ¿sabes?, y yo sí soy loca a lo posmoderno<sup>24</sup>.

A favor de que la novela de Padura camina por la senda posmoderna<sup>25</sup> podrían destacarse varios rasgos, entre ellos: la temática subversiva (el asesinato de un travesti), dado el contexto en el que se inserta la obra (un régimen con libertad de expresión restringida, como el cubano); el empleo por parte del narrador de un amplio abanico de modalidades discursivas, sobresaliendo la utilización del llamado estilo directo libre y estilo indirecto libre, muestra de una inquietud formal por el discurso; el uso de expresiones coloquiales, así como una propensión a reproducir textualmente la dimensión oral de los personajes; la construcción de ciertas imágenes de sentido poético formuladas mediante un lenguaje chabacano; o el marcado carácter intertextual de la obra, manifestado en la "Nota del autor" (donde se enumera toda una serie de fuentes de las que bebería *Máscaras* y entre las que el escritor no duda en introducir su propio nombre), en las citas antepuestas al inicio de la novela y en el artificio por el que un personaje novelesco escribe a su vez un relato ficcional, engendrando, así, una ficcionalización o relato de segundo grado.

Pero por encima de todas estas características estaría, por supuesto, lo irónico

<sup>24</sup> Pág. 141 de la ed. cit. Poco después Conde llamará a Poly "gorrión posmoderno" (p. 143), metáfora que utilizará en más ocasiones. A la vista del diálogo y su tono, habría que introducir un componente crítico ante la posmodernidad, es decir, en la novela habría también cierta ironía hacia la propia cultura posmoderna.

<sup>25</sup> En el fondo, cuando Jean-François Lyotard, en su clásico *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, habla *los juegos de lenguaje* (1979: 25-28), no hace sino referirse asimismo, en cierta medida, a los tropos del lenguaje, los procedimientos metafóricos y la figuración irónica desde la óptica pragmática.

como conjunto y en su sentido más lato. Y dentro de este extenso sentido habría uno que no ha sido mencionado hasta el momento, un ejemplo más donde puede comprobarse la amplitud del registro irónico de la novela: que el Otro Muchacho, el compañero del Recio y de Alberto Marqués en aquel París de 1969, era el propio Faustino Arayán, padre de Alexis Arayán, máscara que cae por inferencia del lector. Mayor ironía no tiene cabida en esta tragedia en la que el padre arruina su nombre y su honor, los dos únicos emblemas que le preocupan, precisamente por no haber sido aquello en lo que se convirtió el hijo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BOILEAU-NARCEJAC, Pierre (1964): *La novela policial*. Buenos Aires: Editorial Paidós, Colección Letras Mayúsculas, 1968. Trad. Basilia Papastamatín.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1980): «El funcionamiento de la ironía», *Espiral/Revista*, 7: 45-68.
- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, Palabra en el tiempo, 142, 3.ª ed., 1993. Trad. Ricardo Pochtar.
- (1998): *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Editorial Lumen, Palabra en el tiempo, 289, 2000. Trad. Helena Lozano Miralles.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, III, Ma-

nuales, 27, 1971. Trad. Alfredo de la Fuente.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1953): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, III, Manuales, 6, 1968.

LYOTARD, Jean-François (1979): *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Serie Mayor, 8.ª ed., 2004. Trad. Mariano Antón Rato.

ORTEGA Y GASSET, José (1946): *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

PADURA FUENTES, Leonardo (1997): *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, Colección Andanzas, 292, 3.ª ed., 2005.

PLATÓN: *La República o el Estado*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral Pensamiento, 296, 23.ª ed., 1993. Trad. Miguel Candel.

**RUBÉN PUJANTE CORBALÁN**

Université Rennes 2 (Francia)